

CARINA BLIXEN

Circe Maia: constelaciones¹

Es posible pensar que las imágenes referidas al suelo y al pisar que se reiteran en la obra de Circe Maia han ido dejando las huellas del proceso de creación de esta poesía que, solo ocasionalmente, se refiere a sí misma. Este es un *trillo* trazado por una escritura que avanza con un movimiento no uniforme, pues admite ritmos diferentes, detenciones, ascensos bruscos o deslizamientos imprevistos. Desde su primer libro adulto Maia hizo suya la noción de poesía en el tiempo de Antonio Machado. Puntualmente, quisiera recordar el verso, popularizado por Joan Manuel Serrat: «se hace camino al andar». La identificación del desplazamiento del tiempo/cuerpo con los trazos de una escritura y una vida puede señalarse también a través de la presencia, más tardía en su obra, del poeta William Carlos Williams. En un artículo sobre algunos poemas de Williams, recogido en *La casa de polvo sumeria*, Maia decía que «ha comparado su forma de escribir con el acto de caminar». Al referirse al poema «La rosa» del escritor estadounidense explicaba que «en el acto de escribir el terreno sobre el que se desliza el pensamiento poético no es [...]

¹ Este artículo corresponde al libro *Circe Maia: palabra en el tiempo*. Montevideo: APLU & Rebeca Linke Editoras, 2021, pp. 27-38.

uniforme; se puede decir que no está “pavimentado”» (2011: 85). El diálogo establecido entre Machado y Williams a través de la poesía de Maia apunta al desafío renovado de crear: hacer *el camino* en cada poema. Esto se realiza en compañía de un lector que la obra de Circe convoca, invita, interpela, necesita, en fin, como parte de ese trayecto en que algo llega a ser. El poema surge de las tensiones entre la percepción, lo no-lingüístico y el lenguaje. La manera de dar concreción a la incertidumbre surgida de esta puesta en relación es cada vez diferente. En forma paralela, el conjunto de esta obra parece exhortar al lector a elaborar su propio recorrido. Será en parte azaroso, pero, para tener sentido, tendrá que someterse a una lógica poética rigurosa.

A las imágenes de una marcha que elabora su propia senda habría que sumar otras dos muy persistentes en su poesía: una es la del piso que cede. Da una dimensión física, angustiante, de la falta de garantías, la inseguridad del que se echa a andar. Los poemas que recrean un piso poco fiable recorren toda su obra.² Cito dos textos, parcialmente el primero y completo el segundo:

PALABRAS

[...]

Vinieron de otras bocas

² Dejo anotados a partir de la edición de *Obra poética* (2015): «Poema XVII» (*En el tiempo*: 71), «Vermeer IV (La joven dormida II)» (*Cambios, permanencias*: 188), «Paradojas» (*Cambios, permanencias*: 205), «Conciencia» (*Cambios, permanencias*: 211), «Cimientos» (*Cambios, permanencias*: 217), «Cerrado» (*Cambios, permanencias*: 219), «Superficies» (*Superficies*: 298).

y aprenderlas fue un modo
de aprender a pisar, a sostenerse.

No es fácil, sin embargo.
Maderas frágiles, fibras delicadas
ya pronto crujen, ceden.

Duro oficio apoyarse sin quebrarlas
y caminar por invisible puente

(El puente, 2015: 130).

UNA HORRIBLE IMPRESIÓN

All floors are false M.L. [Mark Lange]

Peor que no poder volar ni remontarse
—sueño estéril del alma—
es la horrible impresión de no poder tenderse
ni apoyarse siquiera
porque
cede

(Dos voces, 2015: 256).

La revista *Diario de Poesía* es un espacio importante para la

comprensión de algunos aspectos de la obra de Maia. La preocupación por la poesía y la traducción fue central en la publicación que ofició, también, como un lugar de presentación y despliegue de lo que se llamó poesía objetivista argentina. Daniel García Helder, poeta y uno de los responsables de la revista rosarina, escribió un artículo sobre el neobarroco en el que, luego de describirlo extensamente, anotó su interés por una poesía que iría a contramano de este movimiento:

[...] todavía nos preocupa imaginar una poesía sin heroísmos del lenguaje, pero arriesgada en la tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve —o bien lo necesariamente extenso—, la fácil o difícil claridad, rasgos que de manera explícita o implícita censura el neobarroco (1987: 25).

Este artículo «alcanzó el valor de un manifiesto», según Martín Prieto (2007: 28). Las características señaladas por García Helder pueden describir, en parte, a la poesía de Maia que comparte, además, la «biblioteca de los objetivistas» según anotó Prieto: T. S. Eliot, Ezra Pound, Constantino Kavafis, William Carlos Williams, Edgar Lee Masters, Rainer María Rilke (2007: 14).

La segunda imagen que propongo sumar a la del piso que cede es la que elegí como título del siguiente apartado.

«Como si apoyara el pie y luego saltara para otro lado»

La frase está entresacada de una respuesta de Circe, presente en una entrevista que le hiciera el poeta y traductor Daniel Samoilovich, director de *Diario de Poesía*. Forma parte de un dossier que la revista le dedicó a fines de los años noventa: contiene poemas, traducciones, comentarios, una cronología y esta entrevista (*Diario de Poesía*, n.º 43, Primavera 1997:13-25). En la presentación, Samoilovich señalaba en la obra de Maia la presencia de impresiones de «alzamiento y caída» que «se contaminan de un modo poco previsible». Agrega:

Empieza entonces a verse que la poeta no es en rigor una abanderada de la vida ni de la muerte, ni de lo que cambia ni de lo que permanece, ni de lo cotidiano ni de lo extraordinario: sino una observadora atenta e implacable de los pasajes de un lado a otro, o, si se prefiere, alguien que ha descubierto las posibilidades estéticas de estos pasajes (1997: 13).

Hacia el final de su presentación, Samoilovich alerta sobre el «modo nada ingenuo en que Maia piensa la poesía». Cuando el entrevistador le señala a la poeta que el «aferrarse a lo visible» de su poesía es relativo porque «también hay imaginación, especulación, asociaciones impensadas», Circe responde diciendo que lo que le gusta «es el momento en que uno es como si apoyara el pie y luego saltara hacia otro lado»

(1997: 14). Vuelve a utilizar esta imagen unos cuanto años después para hablar sobre la traducción, en conversación con sus editoras de Rebeca Linke. Le preguntaron cómo llegó a la traducción y si aprendió lenguas extranjeras para leer poesía, Circe respondió refiriéndose al placer de leer al poeta en su lengua:

Cada lengua es un universo con sus propias sonoridades, sus propias asociaciones de sentidos diferentes y entonces el traductor sabe que, naturalmente, no puede pretender algo absurdo como lograr el mismo poema. La frase misma no tiene sentido. Existe solo en su lengua y en la otra lengua puede escribirse algo que surge en segundo grado. Es una creación que sale de esta, que irradia —me gusta la palabra *irradia*— sobre la otra (2015: 421).

Sigue diciendo que la tarea de traducir puede realizarse «con distintos grados de libertad y no hay problema porque es una tarea creativa, si aclarás bien qué fue lo que pretendiste y que te apoyaste como quien pisa para saltar a otro lado» (2015: 421). Señalar el uso de la misma imagen para las tareas de escribir poesía y traducirla no solo refuerza algo que la poeta dice: ambas son creaciones, también permite constatar que son realizadas con un nivel de exigencia y desafío similar.

Circe se ha referido reiteradamente a la traducción como irradiación de una lengua en otra; generalmente lo ha realizado

citando a Borges, pero no siempre. Por ejemplo, lo hace en la conversación con las editoras publicada en *Obra poética* y en el artículo «Las mujeres-árboles» de *La casa de polvo sumeria*. Menciona dos versiones de un poema de Odysseas Elytis, declara desconocer el original y opina: «sentimos que las dos versiones son igualmente válidas, pues ambas transmiten esa exaltación que produce la transmutación de una forma de vida en otra. Ambas versiones son “irradiaciones”, como diría Borges, del poema original griego sobre nuestra lengua» (2011: 40).³

La tapa del libro de poemas de Robin Fulton traducido por Circe Maia representa una línea que se corta: uno de los lados sube y no alcanzaría a cerrar con el otro lado si se bajara.⁴ Hay una discontinuidad y un vacío que exige el salto. En el prólogo, Circe recuerda la edición de una antología bilingüe de Fulton: *Vuelo de fronteras* y dice que la idea estaba ilustrada en la tapa «por un dibujo en el que se ve una bandada de pájaros que pasa por encima de dos líneas negras en el paisaje». Más adelante agrega: «He pensado que la traducción es siempre, efectivamente, un “vuelo” que trata de pasar por encima de las barreras de idiomas diferentes» (2013: 7).

Las imágenes del piso que puede ceder y el salto plasman de manera muy eficaz la fragilidad constitutiva y el arrojito que impulsa la tarea de la creación. Es posible pensar que, desde

³ En «Las versiones homéricas» refiriéndose a la traducción, Borges se acuerda de Bertrand Russell y señala que «define un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, dadas las repercusiones incalculables de lo verbal» (105). Sigue diciendo que las muchas traducciones de la *Iliada* son «un hecho móvil» (105).

⁴ Robin Fulton es un poeta y traductor escocés. El primer contacto entre ambos se produjo en 1998, en un encuentro internacional de poesía realizado en la ciudad de Malmö, Suecia.

la década del ochenta, el ejercicio de traducir hace más complejo el *trillo* trazado por su poesía: realiza nuevas exploraciones de la ajenidad y afirma una idea del pensamiento poético al establecer un nuevo diálogo entre formas de reflexión y poesía. La traducción ha sido pensada también como un ejercicio de reescritura. Desde esta perspectiva, a la reescritura de otros autores realizada por Circe podría sumarse el trabajo de vuelta sobre el conjunto de su obra percible a partir de la edición de su *Obra poética* por parte de Rebeca Linke editoras.

Constelaciones

Graciela Franco, María del Carmen González y Patricia Núñez, responsables desde 2007 de la *Obra poética* y otros libros de Maia, dejaron testimonio en un trabajo publicado en la revista de la Academia Nacional de Letras que en el año 2006, cuando se pusieron en contacto con ella para publicar su poesía, Circe les planteó su deseo de dar a conocer los artículos derivados de su trabajo de traductora que venía publicando en *Diario de Poesía*, *Brecha* y *El País Cultural* (2019: 66). Además del itinerario editorial trazado por las responsables de Rebeca Linke, en ese artículo se publica una carta que la poeta envía el 2 de junio de 2007, allí se refiere a la preparación de *La casa de polvo sumeria*. Así se llama el libro que reúne sus traducciones y sus comentarios sobre las «conexiones en el pensamiento poético de variados autores, en diferentes

lenguas y épocas» (2011: 5), que se publicaría cuatro años más tarde. Circe escribe en la carta a las editoras que acaba de terminar la introducción: «Debí poner, tal vez, que quería mostrar a la poesía en relación con algo ajeno a ella: cuentos de hadas, mitos, filosofía, la percepción, hasta la tauromaquia» (2019: 67).

Se trata de una experimentación con los límites de lo poético. Podría decirse que en el camino de incorporar la traducción a la creación y a la reflexión sobre ella, una vez más, el pie se apoya para saltar. Los dos movimientos que podemos señalar en la poesía de Circe desde el comienzo —un ir hacia el otro y el pasaje hacia el referente y la expresión de un pensamiento sobre los alcances del lenguaje— se potencian y diversifican con el ejercicio de la traducción.

La escritora eligió colocar al final de *La casa de polvo sumeria* el artículo «Filosofía, poesía: modos de pensamiento», publicado originalmente en *Brecha* el 12 de enero de 1996. En él cita a Deleuze refiriéndose a Lucrecio:

«La naturaleza es para Lucrecio como una capa de Arlequín, totalmente hecha de llenos y de vacío, de seres y de no-ser. Todas las cosas existen una a una sin posibilidad de unificarse. Ni identidad ni contradicción sino semejanzas y diferencias, encuentros, choques, movimientos... Tal es la naturaleza de las cosas» (2011: 133).

Esta concepción parece ser la que despliega el juego de versiones en el libro de Maia y los lazos que estos artículos, vueltos más visibles desde su edición en libro, establecen con su poesía y su prosa.

Creo que *La casa de polvo sumeria* integra su obra de creación, no es un complemento ensayístico. El libro amplía la modulación de temas y obsesiones que recorren la obra de Circe de principio a fin: el tiempo, el puente hacia los otros, el conocimiento del mundo, la relación con la muerte, la inapelabilidad del dolor y el rechazo del consuelo, el cuestionamiento a las nociones de castigo y recompensa. Y lleva a un límite, como decía en la carta enviada a sus editoras, la exploración de la ajenidad que también estaba en su poesía.

La «felicidad de traducir», dice Paul Ricoeur, es una experiencia posible a partir del trabajo de duelo que implica «renunciar al ideal de la traducción perfecta» (2005: 25). Siempre es posible traducir de otra manera. Cuando quien traduce se dirige a un lector de poesía, su trabajo pide el comentario, la explicación sobre las decisiones tomadas. Solo en algunas ocasiones, los artículos reunidos en *La casa de polvo sumeria* se apoyan en traducciones de Circe. Es también frecuente que comente las de otros. En «Las huellas mínimas» (2011: 24) juega con las traducciones del poema de Yorgos Seferis realizadas al español y el portugués. En el artículo «Las mujeres-árboles» (2011: 38) Circe transcribe la traducción de un poema de Odysseas Elytis, realizada por Nina Anghelides y Nicolás Cócaro, titulado «Niña-naranja»; compara diferentes

versiones-traducciones, también la de Castillo Didier. Maia explica que Elytis «tiene una visión de la naturaleza no "idílica"» (2011: 40), señala su lado oscuro-cristiano y otro pagano en el que «la transmutación de una forma de vida en otra parece ofrecer al ser humano un tipo diferente de inmortalidad: en un día soleado alguien puede sentir que es él mismo y al mismo tiempo es también el árbol sobre el que apoya su mano, siempre que se haya dejado embriagar por "el zumo del sol"» (2011: 41). También anota transformaciones del significado de una misma imagen en contextos diferentes o compara procedimientos similares en textos distantes en el tiempo. En «Bestias y zafiros» sigue «el viaje de las metáforas»: de qué manera la misma imagen cambia de sentido de un poeta a otro (2011: 36). Este artículo, publicado primero en 1997, dialoga con el libro *Dualidades* (2014): «Como en todo dualismo, lo interesante es la comunicación entre ambas realidades» (2011: 35).

La contigüidad de prosa y poesía, de traducciones (propias o ajenas), de comentarios crea una estructura fragmentaria de textos inestables (por el pasaje entre formas y lenguas) que se plantea el desafío de multiplicar los ángulos de abordaje de lo real. Habría que agregar otro juego, que no es secreto, pero tampoco está explicitado: el diálogo de muchos de los textos que integran *La casa de polvo sumeria* con poemas de Circe. Es decir, algunos hilos del *tejido* de poemas y comentarios del libro sobre lecturas y traducciones enlazan con lo que puede leerse como otras versiones que se encuentran en su poesía y

su prosa. Este diálogo está especialmente presente en el libro *Breve sol* (2001).

La traducción se inscribe en un proceso creador que tiende a la expansión, en el sentido que profundiza la apuesta del sujeto por «salir de sí». La peor cárcel, en este universo poético, parece ser el quedarse en uno mismo. En el artículo «Los grados del encierro» de *La casa de polvo sumeria* Circe despliega tres posibilidades de experimentarlo gracias a la traducción de tres poemas de Constantino Kavafis: «Muros», «Las ventanas» y «La ciudad». El poema «Prisionero» del libro *De lo visible* (1998) puede leerse como una versión que concreta más la imagen que se presenta en el poema «La ciudad» de Kavafis: la ciudad que persigue al sujeto que la deja. «La ciudad te ha de seguir»: dice el epígrafe (2015: 351). Este temor a quedarse en el recinto del yo es conjurado por la escritura en un movimiento continuo de apertura que integró a la traducción en su proceso.⁵

Además de la «felicidad» de aceptar la imperfección, la tarea de transitar entre lenguas aporta el gozo de la pluralidad, de la multiplicación de seres, posibilidades y puntos de vista. Puede resultar paradójico señalar que el principal interés de la poeta parece ser la búsqueda del momento en que la percepción se da más allá del lenguaje. En el artículo «La mirada de Lucrecio» de *La casa de polvo sumeria*, citado antes, Maia recupera el momento en que el pensador romano,

⁵ No puedo establecer una cronología entre el poema «Prisionero» y este artículo. Circe dejó anotado que el poema «Muros» fue publicado en el número 169 de *El País Cultural*, el 29 de enero de 1993 (2011: 52).

mientras está en el teatro, vio «las colgaduras amarillas, rojas o moradas que ondean pendientes de las vigas», y dice que «tiñen de su color el escenario, las decoraciones, a los senadores, a las matronas y a las estatuas de los dioses» (1997: 25). El artículo fue publicado originalmente en el número 43 de *Diario de Poesía*. Cito a partir de esta primera versión porque quiero recuperar unas líneas que Maia quitó al preparar la publicación del libro, tal vez por considerarlas redundantes, sin embargo permiten señalar con claridad esta búsqueda de la poeta que estoy señalando: «Ese instante no tiene ya nada que ver con el lenguaje ni con el pensamiento: el pensamiento sale de sí mismo hacia una realidad ajena a él, válida por sí misma» (1997: 25).

La percepción es una puerta que la poeta explora en toda su complejidad. Reconoce sus opacidades y acecha el momento en que el tránsito hacia el mundo se abre con mayor limpidez. En «Desde la percepción a la poesía: tres poemas de William Carlos Williams» coloca al estadounidense en la estirpe de los poetas descubridores. Dice que descubrir es «ver, tocar y comprender más que las palabras y sus combinaciones» (2011: 88). El descubridor crea a partir del reconocimiento de la materialidad del mundo y de las tensiones surgidas por la necesidad y el deseo de transformarla en palabras. Al traducir «aparecen escollos en los dos niveles: en el pasaje de lo real a las palabras y de estas a otras palabras de otra lengua», escribe (2011: 91).

La obra en lengua extranjera es también parte de ese mundo

ajeno que se quiere abordar. Para traducir será necesario primero reconocer su consistencia, sus características, los efectos que produce en quien la lee. La traducción, ese ejercicio de apropiación y reconocimiento de la ajenidad, crea otra obra que se añade al mundo, al mismo tiempo en que permanece ligada a la anterior. En el ensayo *Traducción: literatura y literalidad*, Octavio Paz señala una diferencia entre el poeta y el traductor que es necesario tener presente: «al escribir, el poeta no sabe cómo será su poema, al traducir, el traductor sabe que su poema deberá reproducir al poema que tiene bajo los ojos» (1981: 16). Me parece que esta reflexión de Paz puede enmarcar una parte del trabajo de Circe con la traducción. Como poeta vuelve a crear pero no toma el poema de partida solo como una excusa para su propio proceso, sino que tiene muy presente la necesidad de ser fiel al texto que se traduce. La traducción consiste en el intento de decir lo mismo de otra manera, pero la poesía solo puede decir lo que dice de la manera en que lo hace. Aceptar la posibilidad de traducirla implica entrar en el juego de las variantes, los paralelismos, los viajes en el tiempo.

Silvia Guerra se ha referido a la declaración de Circe que se encuentra en la introducción de *En el tiempo*: «los poemas tendían a agruparse en conjuntos», y ha considerado que «esta idea de poemas agrupados, es un pensamiento sobre una idea de *lo poético* como clima (más allá del intento —y el logro— de cada poema como objeto). Lo poético, entonces, como espacio, como tramo, como fronda profunda» (2019: 90). Este hallazgo

de Guerra hace más evidente que a partir de la edición de *La casa de polvo sumeria* parece acentuarse y complejizarse la elaboración de *territorios* de poesía y la reflexión sobre las características del pensamiento poético.

Circe convoca los poemas breves de Yannis Ritsos en el artículo titulado: «Silencio-sonido en Ritsos». Dice que el poema «Entra la noche» permite ver la transformación del interior de una casa gracias a la presencia de la luz lunar. En el poema «Es también lo más tierno» señala la presencia de un sonido que transforma la escena de la mujer desgranando habas junto a un muro y unos árboles. Maia destaca el contrapunto sonido/silencio en el poema y en relación a lo que el texto no dice pero sugiere: el silencio sobre el pasado del poeta. Termina el artículo: «La idea poética nada tiene que ver con una abstracción lógica; no es en realidad un concepto, pero tiene su propia universalidad: la relación silencio-sonidos despliega en estos poemas sus diferentes posibilidades. Se abre, diríamos, en sentidos diversos, como una idea musical muestra sus distintas variaciones» (2011: 61). En «Un poema remoto» se refiere a los poemas filosóficos y cita a Empédocles en «Sobre la Naturaleza». Afirma: «El pensamiento poético es más concreto y más vivo que el puramente conceptual. Y no pensamos que se trate en realidad de una diferencia de grados sino que se trata de una forma distinta de pensamiento» (2011: 94).

Tal vez la palabra *constelación* pueda ser apropiada para nombrar la manera de crear conjuntos inestables —dependen

del reconocimiento del lector— que ponen en relación el ensayo, la traducción y la poesía. Los títulos de algunos poemas y sus contenidos dialogan con el libro de traducciones, lecturas y comentarios. Será posible siempre una doble lectura: la del poema solo, porque se basta a sí mismo, y la del poema como versión en una constelación que abarca una serie desplegada en *La casa de polvo sumeria*. Según el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, *constelación* refiera a un «conjunto de estrellas, de forma determinada, al que se aplica un nombre propio. Se emplea a veces para designar un conjunto semejante de ciertas cosas, indicando que hay más de una» (1984: 736). Me tienta la palabra porque la estrella irradia luz, como sucede, según señala Maia a partir de Borges, con la traducción de una lengua a otra, y porque el hecho de que suelen tener nombre propio señala que cada una es única.

El artículo «La casa de polvo sumeria», el primero del libro que lleva este nombre, fue publicado en el número 58 de *Diario de Poesía* (Invierno 2001). Establece un juego de versiones con el poema «Mito babilónico» de *Breve sol* (2001). No sé en qué orden fueron creados, pero sin duda fue en un tiempo próximo. El poema es un diálogo entre la reina del infierno sumerio y el héroe Enkidu, que ha sido castigado por desafiar a la diosa Ishtar. Alude a la leyenda de una manera muy despojada. Solo realiza una brevísima descripción de las coronas, las voces polvorientas, y formula una pregunta que explicita el asombro y el desconcierto.

En «La palabra y la escritura», publicado primero en la entrega 65 de *Diario de Poesía* (Julio-agosto-setiembre 2003), Maia cuenta la experiencia de enfrentar los signos escritos en una lengua extraña: una joven traductora española le propone conocer un texto escrito en árabe. Las palabras desconocidas cuentan que Salomón le pidió a un genio que definiera la palabra: «El genio contesta que la palabra no es más que “Un soplo pasajero”. “¿Qué hacer entonces?” pregunta Salomón y el genio contesta con la palabra “Alkibátu”, que quiere decir “escritura”» (2011: 43). El texto puede leerse *en constelación* con dos poemas del libro *Breve sol*: «Alquitábatu» y «Leyendo en lengua extraña». ⁶

ALQUITÁBATU

¿Cómo se puede retener el soplo
de la voz? Lo que ahora
se está diciendo, vuela:
chispas veloces.

(Debajo de los signos
escritos, sin embargo,
el chisperío brilla)

⁶ Es evidente que el artículo y el poema están en relación. Pregunté a Fatiha Idmhand por las diferencias entre *alkibátu* y *alquitábatu* porque mi ignorancia del árabe no me permite discernir si es un juego de palabras o un error. Idmhand me contestó que *alkitab* o *alquitab* significan ‘cuaderno’ y que *alkitaba* o *alquitaba* significan ‘escritura’.

(2015: 392).

La traducción realiza el pasaje entre escrituras y también entre los signos escritos y la voz. A veces la escritura logra contener el fuego de la palabra hablada, personal y comunitaria.

En el poema «Leyendo en lengua extraña» Maia vuelve poesía el primer paso de la traducción: la lectura en lengua ajena. Insiste en una imagen del lector que también está en «Invitación», otro poema de *Breve sol*, cuya última estrofa colocó como epígrafe de su *Obra poética*.

LEYENDO EN LENGUA EXTRAÑA

Al principio
el sentido se desprende de los signos
por tanteo, inseguro.

(Parece que dijera...)
Al levantar los ojos
la percepción asalta
y también pide a gritos por palabras.

Los fresnos amarillos.

La pared rojiza
deshilachada nube:
¿signos?

(2015: 393).

A la manera de Macedonio Fernández, Maia aboga por un «lector salteado», no uno que quede hipnotizado por la lectura, sino que sea capaz de desprenderse y volver al mundo y a sí mismo. Es una actitud propicia para la lectura *de constelaciones*, que exigen la recepción crítica, la duda, la pausa, la meditación.

Referencias bibliográficas

BORGES, Jorge Luis (1969). «Las versiones homéricas», en *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, pp. 105-112.

FRANCO, Graciela, María del Carmen González y Patricia Núñez (2019). «Circe Maia y Rebeca Linke editoras: un itinerario editorial», en *Revista de la Academia Nacional de Letras*, año XII, n.º 15. Montevideo: Academia Nacional de Letras, pp. 65-76.

— (2015). «De una conversación con Circe Maia», en *Obra poética*. Montevideo: Rebeca Linke editoras, pp. 417-422.

GARCÍA HELDER, Daniel (1987). «El neobarroco en la Argentina», en *Diario de Poesía*, n.º 4, Otoño. Buenos Aires, pp. 24-25.

GUERRA, Silvia (2019). «En la hendidura que brota la mirada», en *Revista de la Academia Nacional de Letras*, año XII, n.º 15. Montevideo: Academia Nacional de Letras, pp. 89-93.

MAIA, Circe (1997). «La mirada de Lucrecio», en *Diario de Poesía*, n.º 43, Primavera. Buenos Aires, p. 25.

— (2011). *La casa de polvo sumeria: sobre lecturas y traducciones*. Montevideo: Rebeca Linke editoras.

— (2013). «Prólogo», en *Poems* de Robin Fulton. Montevideo: Rebeca Linke editoras.

— (2015). *Obra poética*. Montevideo: Rebeca Linke editoras.

MOLINER, María (1984). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

PAZ, Octavio (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.

PRIETO, Martín (2007). «Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: apuntes para la historia de la nueva poesía argentina», en *Cuadernos de LIRICO*, n.º 3. Disponible en: <<https://journals.openedition.org/lirico/768>>.

RICOEUR, Paul (2005). *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós.

